

**A HISTÓRIA DA ARGENTINA REVISITADA
NA NARRATIVA PÓS-MODERNA:
RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL, DE RICARDO PIGLIA**

Thiana Nunes Cella*
Wellington Ricardo Fioruci**

RESUMO: O romance *Respiração Artificial*, publicado em 1980, do professor e escritor argentino Ricardo Piglia, transita entre o tempo histórico e o ficcional, estratégia amplamente valorizada na literatura contemporânea ou pós-moderna, na qual a legitimidade dos discursos oficiais é repensada à luz de uma linguagem que os insere no espaço crítico e plural da arte. Desta forma, o presente trabalho busca mostrar como o referido romance revisita a história argentina e ao mesmo tempo problematiza questões como o conhecimento histórico, as noções de verdade, de narratividade e de autorreflexividade, aproximando-se, assim, da chamada metaficção-historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção contemporânea; História; Metaficção historiográfica; Pós-modernismo.

Introdução

A contemporaneidade sofreu muitas mudanças, tanto no âmbito político e econômico, quanto social e histórico. Tais mudanças se fizeram mais visíveis a partir dos anos 60, com as novas tecnologias e os movimentos de contracultura. Esse novo panorama histórico, contemporâneo, é por muitos denominado de Pós-moderno. A literatura desse movimento, assim como em outras formas de arte – arquitetura, pintura, cinema –,

* Mestranda em Letras pela Universidade do Oeste do Paraná (Unioeste).

** Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp-Assis). Professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco.

reflete essas transformações em suas obras e se configura, neste artigo, como objeto de estudo.

No campo da literatura, de acordo com a canadense Linda Hutcheon (1991) a estética do pós-moderno não marca uma “uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais.” (HUTCHEON, 1991, p. 16). Essa estética se aproximaria, portanto, do procedimento definido por Tânia Pellegrini, segundo o qual há uma interiorização dos “questionamentos sobre conceitos que perpassam a contemporaneidade, tais como verdade, realidade, representação, referência, subjetividade.” (PELLEGRINI, 2001, p. 57).

Ainda segundo Hutcheon, a literatura pós-moderna se caracteriza pela metaficção-historiográfica, que se refere “àqueles romances famosos populares que, na literatura contemporânea ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Desta forma, através de uma leitura verticalizada da obra supracitada e sob a luz de algumas teorias pós-modernas, o presente trabalho tenciona desenvolver os estudos sobre esse campo tão vasto e inovador, a fim de encontrar e mostrar as possíveis bifurcações nos caminhos literários contemporâneos. Desta forma, pretende demonstrar como os conceitos literários e sociais pós-modernos se constituem nos romances, especialmente aqueles relacionados à metaficção historiográfica.

A edificação da metaficção historiográfica

A literatura pós-moderna, de acordo com Linda Hutcheon, é caracterizada por ser “autorreflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 12). De forma sucinta, Hutcheon coloca a chave para seus estudos literários: “o que caracteriza o pós-modernismo na ficção seria aquilo que aqui chamo de ‘metaficção historiográfica’.” (HUTCHEON, 1991, p. 11, grifo da autora), a qual abarcaria:

[...] questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, as consequências epistemológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza. (HUTCHEON, 1991, p. 14).

Desta forma, pode-se perceber que um dos principais focos da literatura pós-moderna é a problematização do conhecimento histórico. A historiografia é implantada na ficção para poder subvertê-la a partir de seu interior: se “reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico.” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Essa problematização é o questionamento dos discursos dito oficiais.

Para Foucault (2012), essa é a “crítica ao documento”, uma vez que sempre temos acesso ao conhecimento histórico através de documentos. Entretanto, essa crítica sempre aponta para uma reconstrução: um “reconstruir, a partir do que dizem esses documentos – às vezes com meias-palavras –, o passado de onde emanam e que se dilui agora, bem distante deles;” (FOUCAULT, 2012, p. 7). Além disso, por meio dessa inserção do passado, a metaficção historiográfica alça questões políticas, sociais e ideológicas, em outros temas: “as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história.” (HUTCHEON, 1991, p. 156).

Estruturalmente, os principais interesses da ficção pós-moderna “são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 42). E é através dessa paródia, muitas vezes irônica, que a literatura pós-moderna traz para dentro do discurso relações com o político e o histórico. Ademais, deve-se ressaltar que a arte pós-moderna, não nega o passado, mas sim o contesta e o questiona, pois nela “o presente e o passado são julgados um à luz do outro.” (HUTCHEON, 1991, p. 63).

Além disso, a metanarrativa historiográfica traz novas estratégias de problematizações, as quais ocorrem por meio de estruturas metalinguísticas (sua autoconsciência textual), dos jogos linguísticos, da inserção de intertextualidades, das estratégias narrativas,

dentre outras. Com efeito, na ficção pós-moderna, os narradores passam a ser fragmentados, desestabilizados, ou seja, “em geral não sabemos quem está falando.” (SANTOS, 1986, p. 40), recurso que caracteriza a linguagem labiríntica adotada nos romances pós-modernos.

A fragmentação é uma estratégia pós-moderna que nos leva, usando as palavras de Jameson, a “leituras múltiplas” (JAMESON, 2004, p. 239), como uma “superposição de malhas” (JAMESON, 2004, p. 237) de leituras, como em um trabalho de filigrana, no qual os mínimos detalhes e pequenos enlacs vão formando o construto textual. Com efeito, a continuidade se dá “no ‘vestígio’ do fragmento”, e o “efeito disso é o questionamento de todas as ilusões de sistemas fixos de representação” (HARVEY, 2012, p. 55, grifo do autor).

Dito isso, uma característica muito recorrente na literatura pós-moderna é o elevado uso de intertextualidades, de forma que o processo de escrita e reescrita é tido como “resultante também de um processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários textos).” (CARVALHAL, 1998, p. 50). Nas palavras de Leyla Perrone-Moises: “a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). De modo que “o livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação.” (NITRINI, 2010, p. 163).

O pós-modernismo privilegia a instauração da dúvida em seu discurso questionador, em detrimento de uma busca por uma pretensa verdade absoluta que possa sugerir a ideia de um discurso totalitário. Assim, abre-se espaço ao leitor participativo, para que este possa atuar criticamente e formular suas próprias conclusões. Nesse sentido, a arte pós-moderna aponta para uma problemática: o leitor pós-moderno deve ser crítico, deve saber, e ter consciência desse saber, pois a ficção pós-moderna “coloca sobre o leitor o

peso da responsabilidade de compreender”¹ (LUCENTE, 1986, p. 264, *apud* HUTCHENON, 1991, p. 278).

Desta forma, cada leitura possui uma assimilação particularizada, idiossincrática, pois os caminhos escolhidos no decorrer desta dependem da interpretação, da memória literária e das experiências de cada leitor, e assim “cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto.” (COMPAGNON, 2010, p. 151).

Depreende-se de tal perspectiva que a arte pós-moderna é um convite para um repensar crítico sobre todas as estruturas e pressuposições ideológicas existentes. Ou seja, o pós-modernismo nos desafia a questionar as fronteiras entre o literário e o não literário, entre o ideológico e o político, entre o crítico e o ingênuo, entre o ficcional e o histórico, e finalmente, entre a arte e a vida.

Respiração artificial: a história da Argentina revisitada

O romance *Respiração artificial* (1980) escrito pelo professor e escritor argentino Ricardo Piglia, é considerado uma das obras mais relevantes da literatura argentina contemporânea. Esta obra é reconhecidamente fragmentada, desestabilizadora, bem ao gosto do pós-moderno. Grande parte dela é escrita de forma epistolar e se reveste também de extensos diálogos que parecem mais monólogos ou ensaios, os quais possuem um acentuado resgate histórico.

Em sua primeira parte, “Se eu mesmo fosse o inverno sombrio”, a narrativa se desenvolve através de um intercâmbio permanente de cartas. Por meio dessas, Emilio Renzi, a personagem central do romance, juntamente com o tio Marcelo Maggi, reconstituem o passado de Enrique Ossório, bisavô da primeira mulher de Maggi: Esperancita. “O fato é que fui reconstruindo a vida de Enrique Ossorio fragmento por fragmento.” (PIGLIA, 2010, p. 23). Através de documentos e cartas de Ossorio, Renzi e Maggi, narradores pro-

¹ LUCENTE, Gregory L. (1986) *Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*. Baltimore, Md. e Londres, Johns Hopkins University Press.

tagonistas, buscam desvendar a sua “real história” e, assim, a história da Argentina é reconstituída *pari passu*.

A segunda parte do livro, “Descartes”, relata uma visita de Emilio Renzi ao tio. Essa se dá essencialmente por meio de diálogos entre Renzi e os amigos de Maggi: Tardewski e Marconi. Tais diálogos, como mencionado, são praticamente pequenos ensaios, nos quais os protagonistas debatem sobre literatura, linguística, filosofia e política:

Aquele personagem não só antipático como paradoxal era, na realidade, um sintoma: nele expressavam-se os valores de toda uma cultura dominada pela superstição europeísta. Mas, mesmo assim, Borges ri dele, Diz Renzi. De Groussac? digo-lhe, não parece. Claro, não parece, diz Renzi. Por um lado Borges faz elogios que conhecemos, *diz* coisas sobre Groussac. Mas a verdade de Borges tem de ser procurada em outro lugar: em seus textos de ficção. E “Pierre Menard, autor do Quixote” não é, entre outras coisas, senão uma paródia cruenta de Paul Groussac. (PIGLIA, 2010, p. 111, grifos do autor).

Já nas primeiras linhas do romance, Emilio Renzi nos conta como entrou em contato com o tio desaparecido e com quem a partir de então começa a trocar cartas: “Em abril de 1976, quando é publicado meu primeiro livro, ele me manda uma carta.” (PIGLIA, 2010, p. 10). Assim, Emilio Renzi, que é um escritor, passa a trocar cartas com o intelectual e professor Marcelo Maggi, que, em suas cartas, mais que esclarecer os casos de família e sua fuga para Concordia, também lhe conta sobre sua vida e como entrou em contato com a história de Enrique Ossorio: “Foi assim que comecei a visitá-lo e foi assim que conheci Esperancita. Foi o velho, por outro lado, que começou a me falar de Enrique Ossorio, que era seu avô, e que me deixou ver a caixa com o arquivo da família. A leitura daqueles papéis e o romance com a filha vieram juntos.” (PIGLIA, 2010, p. 19).

Muitas cartas tinham o objetivo de esclarecer as verdades sobre a vida de Marcelo Maggi, mas ao mesmo tempo traziam questões históricas e políticas relacionadas a Argentina: “Passei dois meses enfiado num quartinho que havia no andar de cima do cabaré lendo *A história das intervenções federais*, de Sommariva, e fazendo palavras cruzadas. [...] Coca ia tomar mate comigo e eu lhe falava de Leandro Alem.” (PIGLIA, 2010, p. 21, grifos

do autor). Assim, percebe-se a inserção de elementos históricos à trama ficcional, pois se deve destacar que Leandro Alem foi um dos mais importantes e influentes pensadores políticos durante a Guerra Civil argentina e assim vestígios referentes à política e aos governos argentinos são recuperados pelo processo de ficcionalização do romance, estratégia que é representativa do conceito segundo o qual “O texto escuta as ‘vozes’ da história e não mais as re-presenta como uma unidade, mas como jogo de confrontações.” (CARVALHAL, 1998, p. 48).

O tema mais recorrente nas cartas de Maggi é o resgate sobre a vida de Enrique Ossorio, até então, considerado um traidor de sua pátria. Como o próprio Renzi afirma: “De fato, a história de Enrique Ossorio foi se reconstruindo para mim pouco a pouco, fragmentariamente, entremeadas às cartas de Marcelo.” (PIGLIA, 2010, p. 23).

Com a intenção de fornecer informações sobre Ossorio, e também para aproximar e convencer o sobrinho da veracidade de sua história, muitas vezes, nas próprias cartas há referências a outras cartas, diários, jornais ou outras cartas literalmente transcritas. Esta tática de escrita é uma forma de conferir veracidade àquilo que está sendo dito, um recurso à verossimilhança, como é o caso do seguinte excerto:

Assim, essa vida (parecia recomendar-me Maggi) deve ser escrita a partir do suicídio, e no começo do livro devem estas linhas, que Ossorio escreveu antes de se matar.

Ouçá, meu Senbor: pois com a morte em mim tenbo experiências. Caminho odioso, perigosíssimo, o da solidão. Pra todos os meus patrícios ou compatriotas: Que não agisse nessa guerra se não fosse por minha própria convicção. Estaremos sempre afastados da terra natal? Até mesmo os ecos da língua de minha mãe se apagam em mim. O exílio é como uma longa insônia. [...] (PIGLIA, 2010, p. 27, grifos do autor).

Dessa forma, através das cartas de Maggi e pela inserção de fragmentos de cartas ou textos misturados às próprias cartas, a narrativa se constitui de forma não linear. Muitas vezes se torna difícil reconhecer se as vozes são de Maggi ou Ossorio. Esta estratégia desestabiliza o leitor, pois cria um relato labiríntico. Desestabiliza não apenas o leitor empírico, mas também o próprio leitor personagem, Emilio Renzi, como é mostrado no seguinte excerto:

Na realidade, por trás dessas notícias, por trás das polêmicas paródicas que travávamos de vez em quando, o que acabou se transformando no centro da correspondência de Maggi comigo foi seu trabalho sobre Enrique Ossorio. Fazia tempo que estava escrevendo aquele livro e os problemas que encontrava começava a permeiar suas cartas. Estou me sentindo como se estivesse perdido na memória dele, escrevia-me, perdido numa selva onde tento abrir caminho para reconstruir o rastro dessa vida entre os restos e os testemunhos e as notas que proliferam, máquinas do esquecimento. (PIGLIA, 2010, p. 23).

No trecho acima também podemos perceber como as estratégias narrativas utilizadas – a pontuação e a quebra da linearidade, mais bem abordadas adiante – podem dar ao texto um caráter dúbio, pois dependendo da forma como é interpretado tal fragmento, tanto Maggi está perdido na memória de Enrique Ossorio, através de suas cartas, como Renzi está perdido na memória de Maggi – e consequentemente na memória de Ossório. Aliás, ambos os personagens buscam escrever um livro, um livro baseado em cartas e documentos de outras pessoas. Em decorrência disso, por meio das cartas trocadas, o romance vai se construindo de forma fragmentada, como é representativo da poética do pós-modernismo.

Nessa empreitada para resgatar o passado de Enrique Ossório, a história da Argentina também vai sendo reconstituída, seja nas referências históricas propriamente ditas, seja nas referências literárias. Em verdade, todo o enredo de *Respiração Artificial* é inserido em contextos históricos conflitantes, vejamos: Enrique Ossório é representado como um traidor durante o período do autoritário governo de Rosas; Marcelo Maggi, por sua vez, é marcado pelo governo opressor do Peronismo; finalmente, o narrador Emilio Renzi vive na Argentina dos anos 1970, período no qual o país vivia sob o regime da ditadura Militar.

Este retorno ao passado argentino e a busca da verdadeira história de Ossório visa a uma reflexão sobre a história oficial do país, sobre aquilo que é usualmente aceito como verdade. O excerto abaixo é um bom exemplo desse recontar histórico da memória argentina:

Meu pai era um soldado desencantado. Foi soldado porque assim exigiram os tempos. Lutou contra os ingleses durante as invasões, depois marchou com Belgrano na expedição ao Norte. Voltou doente e ferido sem jamais ter conhecido a vitória; as febres, que já não cediam, impediram que participasse da Campanha Libertadora e das guerras civis, e ele sempre se sentiu em dívida com sua província de Santa Fé. (PIGLIA, 2010, p. 62).

Assim, questões como a Guerra Civil, a ditadura de Rosas, o governo autoritário de Perón e reflexos da Ditadura Militar vão sendo inseridos no texto, em sua malha ficcional: “Ninguém pode imaginar o que foi para nós, radicais, o ano de 1945. O pior é que passei a melhor parte do *siré* na prisão, de modo que você pode fazer uma ideia.” (PIGLIA, 2010, p. 22, grifo do autor). Nesse trecho fica visível que, através de datas e fatos históricos, o romance expõe seu viés fortemente diacrônico.

Cabe ressaltar que a inserção de elementos históricos costurados a elementos ficcionais expressam a busca por um repensar sobre a história, uma reflexão sobre a “melhor parte do *siré*”, seria/é possível conceber a melhor parte de uma guerra? Pretende com isso uma reflexão crítica daquilo que é conhecido como passado real e autêntico, bem como as reais consequências dos fatos passados. Nesse sentido, como afirma Hutcheon, “pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente.” (HUTCHEON, 1991, p. 121).

Este recontar histórico também pode ser visto como a busca por uma nova perspectiva, a perspectiva do “perdedor”, do marginalizado, daquele que sofreu as duras consequências da guerra, da perseguição, do exílio. Como é afirmado no seguinte trecho: “O exílio nos ajuda a captar o aspecto da história em seus restos, suas sobras, porque é o verdadeiro aspecto do passado que nos condenou a este desterro [...]” (PIGLIA, 2010, p. 52). De modo que as personagens têm consciência da situação imposta e regrada por um passado de conflitos civis, políticos e ideológicos.

De forma semelhante, as conversas travadas por Renzi com o Senador D. Luciano, pai de Esperancita, e transcritas a Marcelo Maggi, também mostram reflexos históricos da memória do país, os quais também se caracterizam por uma crítica ácida, na qual

apresenta implicações ideológicas intrínsecas ao discurso, mostrando a busca por uma problematização sobre o passado, a história:

[...] Haviam descoberto”, disse o senador, “que tinham outra maneira de provar sua hombridade e seu cavalheirismo e que podiam continuar a viver fazendo face à morte sem ter necessidade de matar-se uns aos outros, mas antes unindo-se uns aos outros para matar aqueles que não aceitassem reconhecer sua condição de senhores e amos. Como por exemplo”, disse, “os emigrantes, os gaúchos, e os índios. (PIGLIA, 2010, p. 45, grifos do autor).

Os próprios protagonistas do romance repensam e condenam a história e, ao mesmo tempo, direta ou metaforicamente, problematizam as questões acerca das relações de poder: “Devemos aprender com a água, cujo movimento com o passar do tempo desgasta a dureza das pedras. Os duros sempre são vencidos pela suave passagem da água da história.” (PIGLIA, 2010, p. 52-53). O excerto anterior claramente é uma metáfora para os representantes do poder, os quais são lentamente vencidos pela “suave passagem” do tempo. Tais reflexões apoiam a afirmação de Hutcheon de que “[...] a relação de poder com o conhecimento e com os contextos discursivos históricos, sociais e ideológicos é uma obsessão do pós-modernismo.” (HUTCHEON, 1991, p. 118).

Por outro lado, o recurso intertextual, presente nas referências literárias, também é fundamental na reconstrução do passado argentino, tanto através das cartas trocadas como nos diálogos de Renzi com seus colegas argentinos. Referências como: “Quem vem encarnar essa função do escritor na Argentina é Leopoldo Lugones. Lugones é o primeiro escritor argentino que, à diferença de Sarmiento, Hernández etc., desempenha na sociedade, enquanto escritor, uma função exclusivamente política.” (PIGLIA, 2010, p. 119). Conforme se pode observar no excerto, este traz uma perspectiva histórica e crítica das produções literárias argentinas, o que corrobora a afirmação de Umberto Eco de que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada.” (ECO, 1985, p. 20).

Outro ponto que se destaca em *Respiração Artificial* é a questão da identidade dos personagens, bem como a sensação de deslocamento e de não pertencimento à sua terra:

“[...] que relação podemos manter com o país que perdemos, o país que nos obrigaram a abandonar, que outra presença desse lugar ausente que não o testemunho de sua existência [...]” (PIGLIA, 2010, p. 73). Este excerto mostra que, muitas vezes, a população era obrigada a realizar coisas que não queria e que as relações de poder existentes forçavam o indivíduo a fugir, a se esconder.

Durante períodos conflituosos do ponto de vista sócio-político, os indivíduos perdem a noção da realidade, e assim esfacela-se o seu sentimento de pertencimento à terra: “Saí em 1946 e o país estava tão mudado que eu parecia um exótico, uma espécie de Dândi da geração de 1980² recém desembarcado da máquina do tempo.” (PIGLIA, 2010, p. 22). Quando voltavam do exílio, por exemplo, não sabiam mais viver no mundo que os recebia, perdiam suas identidades, suas características subjetivas eram abaladas, bem como suas convicções: “‘Eu?’ disse o senador, ‘sou um paradoxo. E algumas pessoas’, disse. ‘se esforcem para retomar essa coerência lógica, essa propriedade perdida que vem do passado.’” (PIGLIA, 2010, p. 49, grifos do autor).

Face ao afirmado, em *Respiração Artificial* as identidades das personagens se misturam, são difíceis de compreender. Muitas vezes, as próprias personagens estão perdidas, sem saber se expressar ou se entender: “‘Que sou eu?’ disse depois o senador. ‘O que o senhor está vendo quando me vê? O senhor está vendo o sobrevivente inativo de uma vida bastante patriótica, um entrevado paralítico das duas pernas que está *durando*, [...]’” (PIGLIA, 2010, p. 40, grifos do autor). A própria personagem sabe que foi moldado por uma situação, que ele é o resultado conflituoso de marcas do passado.

Deste modo, seguindo Hutcheon (1991, p. 43), o romance se torna – contraditoriamente – visivelmente histórico e inevitavelmente político (contraditório é, pois a paródia é latente em sua forma e esta realiza uma inserção histórica para posteriormente subvertê-la de seu interior). Como podemos assinalar, muitas personagens são marcadas pelas cicatrizes que a guerra e a instabilidade política deixaram, tal como no excerto abaixo, no qual percebemos a confusão interior de Marcelo Maggi:

² [sic] No original consta “del '80”, provavelmente aqui se refira ao ano de 1880.

Veja meu caso, digo-lhe agora. Vim para este povoado há mais de trinta anos e desde então estou de passagem. Estou sempre de passagem, sou o que se chama um pássaro de passagem, só que permaneço sempre no mesmo lugar, *mas* estou de passagem, digo-lhe. Somos assim ele e eu, talvez lhe seja útil, digo a Renzi, sujeitos sem raiz, pessoas anacrônicas, os últimos sobreviventes de uma estirpe em dissolução. (PIGLIA, 2010, p. 99, grifos do autor).

As sensações são múltiplas e ao mesmo tempo se aproximam. O sentimento de deslocamento, de não pertencimento é contínuo com o passar do tempo. As sensações sentidas por Ossório são as mesmas sentidas por Don Luciano e por Maggi, mesmo estando cada um no seu tempo, seu próprio contexto histórico-político, ou seja, de certa forma, os efeitos são muito semelhantes e mutuamente correspondentes. Esta é a marca de que um indivíduo representa todos aqueles que já passaram pela mesma situação, um conflito representa todos os conflitos, um personagem representa toda uma sociedade. Em outras palavras, o fragmento representa o todo e o todo é representado pelo fragmento.

Afora as identidades abaladas, estruturalmente, Piglia faz uso de diversas estratégias para desestabilizar a linearidade da narrativa. Recursos como a pontuação diferenciada e a presença constante do discurso indireto e do discurso indireto livre são amplamente utilizados, o que faz com que os narradores sejam múltiplos, difíceis de localizar:

Posso chamá-lo de você? Fazemos uma primeira aproximação metafórica do assunto, disse: A literatura argentina está defunta. Digamos então, disse Marconi, que a literatura argentina é defunta Correia. É, disse, Renzi, nada mal. É uma correia que se partiu. E quando?, disse Marconi. Em 1942, disse Renzi. Em 1942?, disse Marconi, exatamente nesse momento? Com a morte de Arlt, disse Renzi. Foi ali que a literatura moderna Argentina chegou ao fim, o que resta é páramo sombrio. Com ele acabou tudo?, disse Marconi. Não é? E Borges? Borges, disse Renzi, é um escritor do século XIX. (PIGLIA, 2010, p. 113).

Essa fragmentação do foco narrativo, bem com da linearidade da trama tem o objetivo de desestabilizar o leitor, para que o texto suscite dúvidas e críticas no ato da leitura. Estas escolhas narrativas, nas quais a linearidade literária é quebrada, buscam atrair a

atenção do leitor para a forma textual e fazer com que este repense as informações trazidas pelo mesmo. Essas rupturas da ordem convencional da narrativa também nos faz pensar que a escolha de escrita do romance por troca de cartas já é um gesto simbólico que pretende nos fazer refletir sobre a própria escritura, fundamentalmente dialógica e deslocada temporalmente aos olhos do leitor contemporâneo:

24-7-1850

Por que foi que descobri que meu romance utópico tem de ser um relato epistolar? Primeiro: a correspondência em si já é uma forma de utopia. Escrever uma carta é mandar uma mensagem para o futuro; falar a partir do presente com um destinatário que não está ali, [...]. (PIGLIA, 2010, p. 73).

A reflexão sobre a forma epistolar é ainda mais intensa: “A correspondência, no fundo, é um gênero anacrônico, uma espécie de herança tardia do século XVIII: os homens que viviam naquele tempo ainda confiavam na pura verdade das palavras escritas.” (PIGLIA, 2010, p. 28). Com essas reflexões, a carta é tão dúbia quanto o discurso, tão despedaçada quanto a verdade daquilo entendido como história oficial. Tais ideias se tornam ainda mais complexas e fragmentadas quando percebemos que o trecho supracitado é de uma carta de 1850, assim, possivelmente de Ossorio, não Maggi que escrevia sobre Ossorio, e não de Renzi, o qual também está escrevendo um livro por volta de 1976.

Nesse ponto, Piglia constrói um *mise en abyme*³ de textos, vejamos: Piglia, autor genuíno, escreve um livro, no qual um dos seus protagonistas, Renzi, escreve um livro, baseado em cartas recebidas por seu tio Maggi, o qual, por sua vez, aspira escrever um livro epistolar e que em suas cartas insere cartas de Enrique Ossorio, quem também pretendia escrever um romance epistolar. Desta forma, o romance de Piglia vai se construindo como um simulacro de textos, no qual se chega ao ponto de não saber distinguir quem re-

³ Termo francês usualmente traduzido como “narrativa em abismo”, utilizado pela primeira vez por André Gide ao se referir sobre as narrativas que possuem outras narrativas dentro de si.

almente escreve um livro ou quem verdadeiramente escolheu a forma epistolar para sua obra.

Neste momento, cabe esclarecer que o nome do personagem escritor de livros, protagonista de *Respiração Artificial*, Emilio Renzi, não foi uma escolha ao acaso, já que este pode ser considerado como uma espécie de *alter ego* do próprio Ricardo Piglia, pois seu nome completo é Ricardo Emilio Piglia Renzi. Essa leitura onomástica nos faz pensar que, muitas vezes, o romance traz opiniões, ideologias, e faz alusão ao próprio Piglia, principalmente no que diz respeito às questões políticas, uma vez que o próprio vivia sob o regime da Ditadura Militar na época da escritura deste romance, e às divagações sobre literatura, pois o autor é um reconhecido professor de literatura.

Através das intercalações entre textos e cartas, sobre o presente de Renzi e sobre o passado de Maggi e Ossorio, ocorre uma mistura entre os tempos narrativos, não sendo possível distingui-los com clareza. De tal modo que, como afirma Proust (apud ECO, 1994, p. 38) “Constantemente se é obrigado a voltar atrás algumas páginas para descobrir onde se está, no presente ou no passado lembrado.”⁴

Como já mencionado anteriormente, a segunda parte do romance relata uma viagem de Emilio Renzi para Concordia, com o intuito de visitar seu tio Marcelo Maggi. Nesta segunda parte, já não se tem mais a presença de cartas, de modo que o elemento que marca profundamente a estrutura desta são as extensas conversas de Renzi com os amigos de Maggi. Tais conversas ocorrem em uma noite enquanto Renzi espera o tio que havia viajado para uma cidade vizinha. Todas as pessoas que Renzi conhece são intelectuais de sua época, amigos do professor Marcelo Maggi.

Devido a este círculo social das personagens e a seus debates literários e filosóficos, o romance é vastamente permeado de referências literárias, filosóficas e políticas: “Eu vejo como uma continuidade, diz, digamos Hamlet, Stephen Dedalus, Quentin Compson. Quentin Compson, explicou Renzi, o personagem de Faulkner.” (PIGLIA,

⁴ PROUST, Marcel. *Gérard de Nerval*, in *Contre Sainte-Beuve*, in *Marcel Proust on art and literature* (Nova York: Carol and Graf, 1984), p. 154.

2010, p. 130). Desta forma, conforme afirma Nitrini, “A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto.” (NITRINI, 2010, p. 164), o que faz com que o leitor tenha que escolher se segue a leitura encarando tais intertextualidades como um elemento qualquer (completamente ficcional), se volta ao texto de origem ou se recria novas significações a partir desta nova leitura.

A característica da intertextualidade se acentua amplamente na segunda parte do romance, a qual, por ironia se chama “Descartes”, no qual Renzi conversa com diversos intelectuais do local: “Essa lucidez que busca na solidão, no fracasso, na ruptura com qualquer laço social, é uma falsa versão particular da utopia de Robison Crusoe.” (PIGLIA, 2010, p. 169).

O título dessa segunda parte, “Descartes”, é uma típica ironia pós-moderna, pois ao inserir um dos mais proeminentes e influentes filósofos da história do pensamento ocidental, considerado o pai do racionalismo, autor da célebre frase *Cogito, ergo sum*, em uma teia labiríntica e fragmentada que é a linguagem desta obra, Piglia subverte as noções racionalistas e cientificistas de Descartes. Para tanto, em alguns momentos, até mesmo o enfoque temático das conversas é mais científico, tal como no seguinte excerto:

Claro; a teoria da relatividade. A presença do observador altera a estrutura do fenômeno observado. Assim, a teoria da relatividade é, como o nome indica, a teoria da ação relativa. Relativa, de relata: narrar. O que narra, o narrador. *Narrator*, diz Maier, quer dizer: aquele que sabe. (PIGLIA, 2010, p. 103).

Outrossim, podemos considerar o título como uma “pista” de como será a linguagem nesta segunda parte, pois esta é mais rebuscada, científica, teórica. Ao mesmo tempo em que o conceito implícito a este título é desconstruído através da trama, que é ainda mais labiríntica, um verdadeiro mosaico de palavras:

Depois de labirínticas e trabalhosas demonstrações, onde não se economiza a utilização de provas diversas, entre as quais um argumento anagramático extraído de um soneto de Cervantes, Grousac chega à inflexível conclusão de que o verdadeiro autor do falso Quixote é um tal de José Martí (homônimo desconhecido e completamente involuntário do herói cubano) (PIGLIA, 2010, p. 111).

É possível verificar no excerto acima, como ocorre a subversão irônica do conteúdo através das escolhas lexicais e narrativas. Uma vez que o texto supõe tecer argumentos a cerca de “trabalhosas demonstrações e provas anagramáticas” para se chegar à conclusão de que o verdadeiro autor de um falso livro, que na realidade é o ensaio “Pierre Menard: autor do Quixote”, de Jorge Luís Borges, é José Martí. No entanto, não o cubano revolucionário José Martí, organizador da Guerra de 1895, mas sim alguém completamente desconhecido e ao avesso desta figura. Problemático parece quando considerado que Martí foi uma figura influente nos campos políticos e um nome representativo para a Literatura Latino Americana, trazendo conceitos como libertação e democracia.

Como vem sendo mostrado, *Respiração artificial* flutua entre o histórico e o ficcional. Há uma constante mistura entre o real e o imaginário, entre a ficção e o autêntico: uma miscelânea de elementos oficialmente históricos com aqueles narrativamente arquitetados. Podemos perceber esse amálgama desde a inserção de elementos históricos verídicos e de personagens reais famosos até a invenção de acontecimentos e de personagens fictícios – como é o caso do escritor Tardewski e do senador D. Leonardo.

Compete destacar como um ponto alto desta combinação entre o ficcional e o histórico a passagem em que Tardewski relata um suposto encontro entre o famoso filósofo e escritor tcheco Franz Kafka e o ditador alemão, Adolf Hitler. Sobre este encontro, Tardewski publica um ensaio no *La Prensa*, em 1940: “[...] meu artigo, um artigo que não podia ler, mas que era meu, intitulado, parece-me: “A encruzilhada Hitler Kafka; uma hipótese de investigação”, por Vladímir Tardowski.” (PIGLIA, 2010, p. 163, grifos do autor). Assim, Tardewski conta sua história a Renzi:

Kafka, o solitário, diz Tardewski, sentado a uma mesa do Café Arcos, em Praga, fevereiro de 1910, e diante de Adolf, o pintor, um Tittorelli falso e quase onírico. [...] diante de quem ainda não é, mas já começa a ser Franz Kafka, seus sonhos fânicos, desmedidos, nos quais entrevê sua transformação no Führer, no Chefe, [...] (PIGLIA, 2010, p. 188).

Segundo Tardewski, desse encontro resultaria uma influência mútua entre as personagens. Kafka, que em *O processo*, escreve uma antecipação daquilo que Hitler iria fazer: “Kafka escreve na ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que iria fazer. Seus textos são como a antecipação daquilo que via como possível nas palavras daquele Adolf, *palhaço*, profeta que anunciava, [...], um futuro de maldade geométrica.” (PIGLIA, 2010, p. 190, grifo meu).

No fragmento a seguir, podemos observar como um suposto acaso poderia ter influenciado as produções de Kafka, um homem a frente de seu tempo, extremamente observador, que pôde prever o futuro da Alemanha:

O futuro que o próprio Hitler via como impossível, sonho gótico onde chegava a transformar-se ele, um artista *pilboneto* e *fracassado*, no Führer. Nem o próprio Hitler, tenho certeza, acreditava em 1909 que aquilo fosse possível. Mas Kafka sim. Kafka, Renzi, disse Tardewski, sabia ouvir. Estava atento ao murmúrio enfermeiro da história. (PIGLIA, 2010, p. 190, grifos meus).

É possível notar também certo desdém – não sem motivos – na linguagem utilizada para falar sobre o Führer, e ironia chamando-o de palhaço, fracassado (acima destacado). Tal estratégia pode ser compreendida como uma forma de julgamento ideológico para com a figura de Hitler, como também uma maneira de criar mais proximidade entre o leitor e o texto. Como uma relação de cumplicidade e sofrimento, junto ao leitor pelos tantos danos e mortes causados por Hitler.

Além das referências históricas e dos recursos ficcionais como as intertextualidades e as estratégias narrativas aqui mencionadas, podemos perceber também em todo o romance certa autoconsciência da linguagem, da sua propriedade narrativa, isto é o texto sabe que é um texto, e faz uso disso para ganhar a confiança do leitor, uma estratégia de verossimilhança, que também ocasiona o fluxo de consciência. Vejamos como isso se dá na obra:

(Entre parênteses, disse, devo ter por aí uma carta muito divertida do Astrada, [...] *Aqui habita hoje a verdade do Ser*. O que demonstra, divertia-se Astrada, a exatidão filosófica desse erro fotográfico:

porque sem dúvida a morada do ser fica *ao lado* da casa de Heidegger, razão pela qual as paredes não permitiam que o coitado do Martín visse outra coisa que não a obscura essência indizível da linguagem, dizia-me Astrada nessa carta, disse Tardewski encerrando o parêntese imaginário que abrira ao iniciar a digressão.) (PIGLIA, 2010, p. 153-154, grifos do autor).

Essa autoconsciência narrativa já é percebida logo na primeira linha do romance: “Dá uma história? Se dá, começa há três anos.” (PIGLIA, 2010, p. 10), na qual o autor mostra como iniciou a conversa com seu tio Maggi e conseqüentemente a escrita do livro, o suposto início da história.

O próprio título do livro, *Respiração artificial*, faz uma alusão sobre o conteúdo do livro, uma referência à fusão entre o relato histórico e o ficcional, entre aquilo que é real e artificial, pois para haver uma respiração deve haver vida, mas se esta respiração é artificial, também o é a vida: “Tudo o que nos rodeia, diz, é artificial: tem as marcas do homem.” (PIGLIA, 2010, p. 28). Assim, se a respiração pode ser entendida como a representação da vida, esta é artificial por estar condicionada à sociedade, ao meio em que se vive, ao passado, às guerras, à opressão do poder político e ideológico.

4. Considerações finais

Em face à análise do romance *Respiração artificial* (1980), de Ricardo Piglia, percebe-se a existência de uma linha tênue entre os discursos da história oficial e os discursos ficcionalizados – não oficiais. De acordo com Hutcheon (1991), o que ocorre é um resgate da historiografia a fim de examinar as questões do passado à luz do presente, uma das principais características da literatura pós-moderna, a qual busca realizar uma problematização destes discursos.

No romance considerado, podemos constatar que questões sobre o conhecimento histórico, a realidade e a verdade, a referência histórica e literária, a autorreflexividade, a narratividade, as ideologias, as relações políticas e de poder, entre outras questões, são problematizadas, o que leva à caracterização desta obra como metaficção historiográfica, na acepção de Hutcheon (1991), que insere essa variedade narrativa no âmbito das pro-

duções literárias pós-modernas. Tais problematizações são inseridas na ficção de forma que esta passa a ser a base para um repensar e uma reelaboração das formas e dos conteúdos apresentados, o que torna impossível uma releitura indiferente, acrítica.

Em suma, o romance pós-moderno é alicerçado na metaficcionalidade associada aos acontecimentos, personagens e referentes históricos, o que ocasiona uma problematização do conhecimento histórico e das fronteiras entre fato e ficção. Portanto, o que se tem a partir da ficção pós-moderna é uma problemática que não propõe soluções, mas sim questionamentos em prol de uma reflexão crítica. Por conseguinte, cabe ao leitor se embrenhar na tessitura narrativa, escolher dentre as muitas bifurcações e escolher seu próprio caminho dentre aqueles que o romance pós-moderno possibilita.

**THE ARGENTINA HISTORY REVISITED
IN THE POSTMODERN NARRATIVE:
RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL, BY RICARDO PIGLIA**

ABSTRACT: The novel *Respiração Artificial*, published in 1980, written by the Argentine teacher Ricardo Piglia, transits between the fictional and historical time, a strategy widely valued in contemporary or postmodern literature, in which the legitimacy of unofficial discourses is rethought in the light of a language that inserts them into critical and plural space of art. Thus, this paper intends to show how the novel revisits the Argentine history and while also discusses issues such as historical knowledge, truth, narrativity and self-reflexivity notions, approaching to the historiographical metafiction.

KEYWORDS: Contemporary fiction; Historiographical metafiction; History; Postmodernism.

REFERÊNCIAS

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Literatura: teoria e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luis F. B. Neves, 7. ed., Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 22. ed., São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teoria do Pós-moderno e outros ensaios*. Trad. de Ana Lúcia Almeida Gazolla. 3ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. (Acadêmica; 16).

PELLEGRINI, Tania. *Ficção Brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?* Brasília: Novos Rumos, ano 16, n.35, 2001.

PERRONE-MOISÉS Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In: _____. *Flores na Escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

*Recebido em 28/04/2014.
Aprovado em 16/07/2014.*